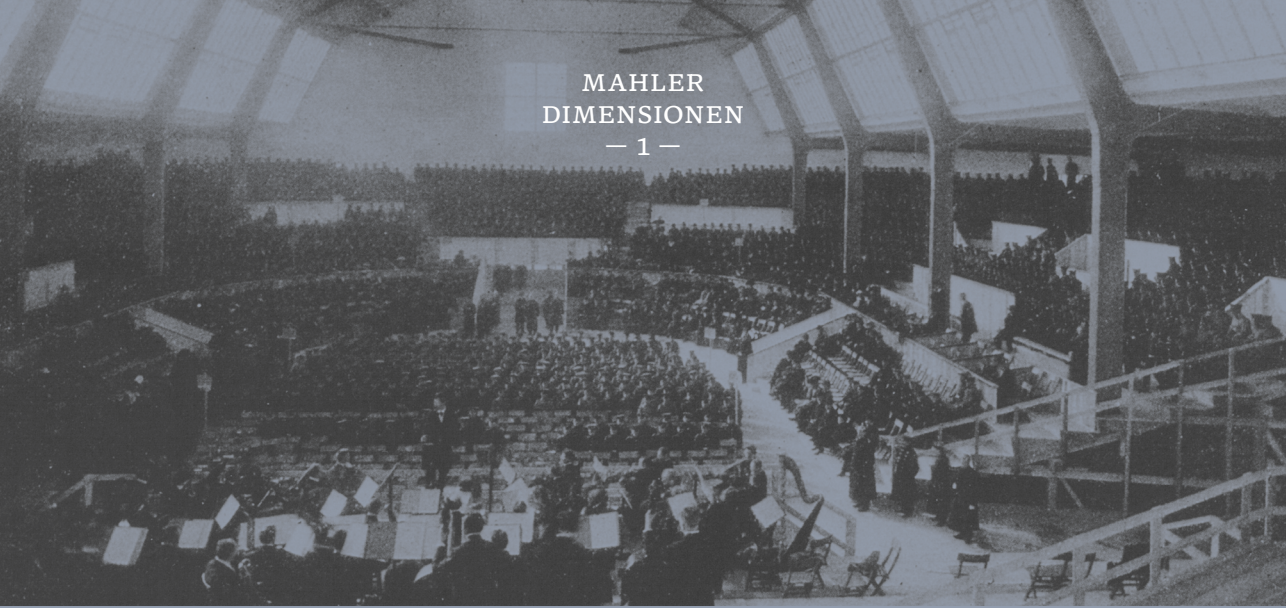




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
— H —

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

Einleitung

Tobias Janz & Christian Utz

Der Klang von Gustav Mahlers Musik ist unverwechselbar und doch kaum auf den Begriff zu bringen. Im kammermusikalischen Lied oder der groß besetzten Symphonie mit Solist:innen und Chören evoziert Mahlers idiosynkratischer „Ton“ die Entstehungszeit der Werke, die Wiener Moderne und das europäische *Fin de siècle* mit ihren gesellschaftlichen Bruchlinien und Verwerfungen. Lässt sich dies mit dem auf eigentümliche Weise Sprechenden, Erzählenden erklären, das die klanglichen Charaktere von Mahlers Musik auszeichnet, entziehen sich diese in ihrer Musikalität, ihrer musikalischen Funktion, gleichzeitig doch auch dem Versuch, sie programmatisch oder kulturhistorisch zu dechiffrieren und zu vereindeutigen. Mahlers Werke, auch die mit Singstimmen, haben keinen klar benennbaren ‚Inhalt‘, man muss sie umgekehrt aber als in erheblichem Maße diskursproduktiv bezeichnen, als Musik, die wie kaum eine andere ihre Gehalte in den Prozessen von Interpretation und Rezeption immer wieder neu produziert. Der musikalische Klang ist mit seinen bei Mahler sehr spezifischen Eigenschaften in diesem Zusammenhang kein Element neben anderen und mehr als nur passiv Wahrgenommenes. Er scheint vielmehr die Rolle eines ästhetischen Objekts mit eigener ‚Agency‘ zu übernehmen, mit der Fähigkeit, bei seinen Hörerinnen und Hörern nicht nur starke Reaktionen auszulösen, sondern Denkprozesse anzustoßen, wie sie sonst eher die diskursiven und fiktionalen Künste begleiten. Der Blick auf die Vielfalt von Weisen der gegenwärtigen Rezeption von Mahlers Musik vermittelt dann auch keinen Eindruck von Konformität, sondern den einer scheinbar mühelosen Adaptierbarkeit von Mahlers Musik in den unterschiedlichsten Kontexten, sozialen und kulturellen Milieus.

Wenn die Mahler-Rezeption längst globale Dimensionen angenommen hat und sich heute ausgesprochen vielgestaltig präsentiert, erklärt sich dies aber auch aus einem zweiten, nicht minder wichtigen Aspekt, der ebenfalls auf Mahlers Klang verweist: aus der Tatsache, dass Mahlers Musik sich im Medienwandel der letzten einhundert Jahre nicht nur als bemerkenswert anpassungsfähig erwiesen hat, sondern dass ihre heute ungebrochene Popularität geradezu auf den Möglichkeiten ihrer Mediatisierung beruht. Die „Mahler-Renaissance“ der 1960er-Jahre wurde durch den Medienwechsel vom Konzertsaal zur Schallplatte, durch den Transfer vom live gespielten zum technisch (re-)produzierten Klang wenn nicht ausgelöst, so doch erheblich befördert. Dass daraus bis zur Gegenwart eine kaum fassbare Breite von konkurrierenden, oft einander geradezu diametral entgegengesetzten klanglichen Deutungen von Mahlers Musik hervorging, macht sie zu einem exemplarischen Feld der Interpretationsforschung und zum Beleg für die These, dass ein aktueller Werkbegriff nur im Zusammenhang mit der performativen Materialität von Musik gedacht werden kann. Und wer die gegenwärtige Konjunktur Mahlers verstehen will, wird sich nicht nur mit Dirigent:innen, Solist:innen, Symphonieorchestern und Konzertbesucher:innen und ihren historisch gewachsenen Wirkungsdynamiken beschäftigen müssen, sondern sich auch den quantitativ kaum zu überschauenden Wildwuchs von Social-Media-Feeds mit Mahler-Tonspur anschauen wollen. Dient Mahlers Klang auch hier als Träger sehr spezifischer kultureller Erinnerungsspuren, steht dem die Lust an

mitunter scheinbar beliebigen Neu- oder Umcodierungen, an der mehr oder weniger subjektiven Aneignung und ästhetischen Neu- oder Umdeutung gegenüber.

Es liegt nahe, die genannten zwei Aspekte von Mahlers Klang – seine ästhetische Attraktivität und seine diskursiv-interpretatorische Produktivität auf der einen Seite, die Fülle institutioneller und medialer Formate, in denen er sich heutigen Hörer:innen anbietet, auf der anderen – nicht als getrennte, sondern als verbundene, einander wechselseitig verstärkende Phänomene zu begreifen. Versteht man Mahlers Klang in diesem Sinne als Kreuzungspunkt ästhetisch-musikalischer, kultureller sowie medien-, technik- und hörgeschichtlicher Fluchtlinien, stellen sich Fragen, die in der Vielzahl miteinander verwobener Probleme nicht leicht zu beantworten sind. Ein multiperspektivisches Vorgehen scheint geboten, will man ein Phänomen besser verstehen, das auf eigentümliche Weise *zwischen* den Bereichen von Komposition, Aufführung, technischer Reproduktion und hörender Rezeption verortet ist, dessen Analyse aber gerade deshalb neue Einsichten verspricht.

Dies ist *in nuce* die Idee dieses Bandes und des ihm vorangegangenen Symposions. Konkret besteht sie darin, einmal nicht nur beim Werk, seiner Form oder dem geschichtlichen Hintergrund anzusetzen, sondern die an Mahlers Klang interessierten Forschungsperspektiven in einen Dialog zu bringen und von hier aus neue Ansätze der Analyse und der historischen und kulturwissenschaftlichen Interpretation von Mahlers Werken zu entwickeln. Der Band entstand im Kontext des vierjährigen Forschungsprojekts „Multiple Dimensions in Performances of Mahler’s Symphonies (MMD). Developing Resources on the History and Analysis of Mahler Performance“ (1.6.2021–30.9.2025, FWF P 34710, <https://doi.org/10.55776/P34710>, „MMD-Projekt“, Kunstuniversität Graz, Projektleitung: Christian Utz). Das Forschungsteam untersuchte in diesem Projekt anhand eines großen Korpus von Tonaufnahmen die historische Vielfalt und Entwicklung der Interpretation von Mahlers Symphonien und zeigte, wie unterschiedlich Aufführungen durch individuelle, technische und kulturelle Faktoren geprägt werden. Mit dem Aufbau der frei zugänglichen Forschungsplattform *Mahler online* (<https://www.mahler-online.at>) und der Veröffentlichung von Daten zu Analyse, Tempo- und Dauernwerten konnte eine umfassende Grundlage für zukünftige empirisch orientierte Mahler-Interpretationsforschung bereitgestellt werden (<https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies>, publiziert am 31.3. und 1.4.2026). Ziel des im Juli 2024 von den Herausgebern in Zusammenarbeit mit dem Gustav Mahler Research Centre veranstalteten Symposiums „Gustav Mahlers Klang: Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption“ im Grand Hotel Toblach war es, die analytisch, historisch und empirisch orientierten Forschungsmethoden des Projekts durch multiperspektivische Ansätze zur klanglichen Materialität, Performativität und Medialität von Mahlers Musik und ihrer Rezeption zu weiten und so einen neuen Forschungsstand in Bezug auf „Mahlers Klang“ zu definieren. Grundlage dafür war ein jahrzehntelanges gemeinsames Forschungsinteresse beider Herausgeber für ein Zusammendenken von historischen, analytischen und gesellschaftlichen Dimensionen von Klangphänomenen in der Musikgeschichte. Im Kontext des MMD-Projektes handelt es sich nach einigen Einzelbeiträgen und der Publikation der Daten um die erste umfassende Buchpublikation, der ein mehrbändiges *Handbuch Mahler-Interpretation*, ebenfalls in der neuen Reihe *Mahler Dimensionen*, folgen wird. In diesem Handbuch wird die Interpretationsgeschichte aller Werke Mahlers auf Basis der Forschungsdaten und zahlreicher weiterer Quellen detailliert dargestellt.

Für die Arbeit am vorliegenden Band war es entscheidend, dem Begriff „Klang“ die semantische Offenheit nicht zu nehmen, die er im Deutschen wie in vielen anderen Sprachen besitzt. Von Klang lässt sich in mindestens dreifacher Hinsicht sprechen: erstens mit Blick auf die Dimension des physikalischen *Schalls* und seiner musikalischen Nutzbarkeit, mit historisch wechselnden Übergangszonen zu den benachbarten Begriffen des Tons und der Klangfarbe sowie der Konnotation eines überwiegend harmonischen (harmonische Teiltöne präferierenden) „Klangspektrums“, das ihn, wenn auch wiederum mit graduellen Übergängen, vom Geräusch unterscheidet. Die historischen Semantiken der Musiktheorie schließen hieran an, wenn sie von „Dreiklang“, „Ton“, „Tonsatz“, Instrumentation oder Orchestration (im Sinne einer Verteilung der instrumentalen Klangfarben auf den Satz) sprechen. Als Klang lässt sich zweitens, in Abgrenzung zum Schall, aber auch das *gehörte Phänomen* bezeichnen, also nicht die Objektivität schwingender Luftmoleküle, sondern deren subjektive Wahrnehmung als dieser oder jener musikalische Klang. Mehrere Tendenzen in der aktuellen Philosophie der Musik verwenden den Klangbegriff in diesem Sinne synonym und *pars pro toto* für Musik als ästhetisch autonome Kunstform, wobei diese Auffassung im Sinne der Phänomenologie so weit ausgeweitet werden kann, dass hinterfragt wird, ob sich das Klangphänomen überhaupt unabhängig von subjektiver Klangwahrnehmung denken lässt. Weil die Musik nicht nur analytisch, unbewusst rechnend (Leibniz) gehört wird, sondern leibkörperlich, affektiv, von unkontrollierbaren semantischen Assoziationen begleitet, muss Klang schließlich drittens auch als *kultureller Bedeutungsträger* konzeptualisiert werden. Sein kulturelles Bedeutungsspektrum erstreckt sich dabei von allgemein verständlichen musikalischen Topoi bis hin zu unwillkürlich persönlichen, scheinbar privaten, aber eben doch kulturspezifischen Epiphanien nach Art der berühmten Madeleine oder Weißdornhecke in Marcel Prousts *Recherche*.

Als kultureller Bedeutungsträger begegnet Klang nicht von ungefähr in der Lyrik, die Mahlers musikalische Imagination in Gang setzte: ob das zum einsamen Soldaten in die ferne Straßburger Schanze hinüberschallende pastorale Alphorn oder das „Mit Freuden es selig in dem Himmel klang“, von dem der gesamte fünfte Satz der Dritten Symphonie zu künden scheint, oder der ‚klingende‘ Morgengruß des Glockenblümchens im zweiten Gesellenlied: Mahlers Musik scheint auch in ihrer rein instrumentalen Form von solchen synästhetischen literarischen Hörbildern durchdrungen. Vermittelt über musikalischen Klang teilen sich die in ihm aufscheinenden Kulturbedeutungen auch heutigen Hörer:innen mit.

Die Autorinnen und Autoren des Bandes stellen sich auf ihre Weise der semantischen Offenheit und disziplinären Entgrenzung des Klangs bei Mahler. Bei aller hermeneutischen Diversität orientieren sich die Kapitel gleichwohl an thematischen Schwerpunkten, die lose um die im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Bereiche *Klanganalyse*, *Quellen und Schaffensprozess*, *Aufführung und Interpretationsgeschichte* und *Mediatisierter Klang* kreisen.

Eine erste Gruppe von Kapiteln sucht nach Ansätzen der musikalischen Analyse, die kompositionsgeschichtliche und -technische, ästhetische sowie performative Dimensionen des instrumentalen, orchestralen und vokalen Klangs untersuchen, ohne dabei die traditionelle Perspektive struktur- und formanalytischer Methoden aus dem Blick zu verlieren. Die Grenzen zwischen immanent musikalischer und kulturwissenschaftlicher Klanganalyse sind dabei fließend.

Karol Berger spannt den Bogen von Mahlers Klangdramaturgie zwischen zwei semantisch besonders aufgeladenen Instrumentalfarben auf: des bei Mahler mit Tod und Trauer

konnotierten Tam-tams und den Hoffnung vermittelnden Glöckchenklängen, etwa von Glockenspiel oder Celesta. Beginnend mit einer Analyse der *Kindertotenlieder* entwickelt Berger eine vom Klang ausgehende Perspektive für eine Gesamtinterpretation von Mahlers Symphonik. Berger begreift sie als Auseinandersetzung mit Leiden, Vergänglichkeit und Tod und skizziert dann die unterschiedlichen Lösungen dieser existenziellen Probleme, die Mahlers Musik in den drei Hauptphasen seines Schaffens bereithält.

Tobias Janz setzt sich am Beispiel der entstehungsgeschichtlichen Nachbarschaft der *Kindertotenlieder* und der Sechsten Symphonie mit grundlegenden Herausforderungen der Analyse von Mahlers Klang auseinander: der historischen Gleichzeitigkeit von Tendenzen zu kammermusikalischer Linearität und orchesterlicher Monumentalität bei Mahler, der Kontingenz eines beständigen Revisionen und Retuschen ausgesetzten sowie in verschiedenen instrumentalen Medien realisierten Klangs sowie seinem geschichtlichen Gehalt mit Blick auf die Entwicklung der Symphonie seit Haydn. Die Relation von Tonsatz und Instrumentation zeigt sich bei Mahler hier insofern als spezifisch, als – worauf Arnold Schönberg schon früh hingewiesen hat – die relative Kontingenz der klangfarblichen Konkretion die Kehrseite einer relativ autonomen und bemerkenswert stabilen musikalischen Struktur ist. Die instrumentale Klangfarbe ist dabei ästhetisch jedoch keineswegs nachgeordnet. Im Gegenteil scheint die Trennung der Dimensionen Mahlers Weg gewesen sein, die Farbe zu emanzipieren und sie gleichzeitig kompositorisch zu integrieren.

Emily Dolans selbstreflexiv angelegtes Kapitel beginnt mit einem Rückblick auf ihre Arbeiten über Haydns Orchestration und unternimmt davon ausgehend den Versuch, Mahlers Klang im Diskurs der „Timbre Studies“ zu verorten. Mit einem ähnlich offenen Bedeutungshorizont wie „Klang“ im Deutschen konfrontiere der englische Begriff „timbre“ in seiner diskursiven Verwendung mit einem Paradox. Einerseits sei das Timbre eine jedem Klangereignis zukommende Qualität, andererseits zeige es sich im musikalischen Zusammenhang oft erst und vornehmlich in Ausnahmesituationen, in dem, was Dolan mit Bezug auf Theodor W. Adorno und John Sheinbaum den „timbral breakthrough“ nennt. Mit der – bekanntlich nicht nur positiven – Rezeption der spektakulären und exzeptionellen Ausprägungen von Mahlers Klang wie den Hammerschlägen der Sechsten Symphonie und der schon sehr früh einsetzenden wissenschaftlichen Reflexion seiner Instrumentation wurden, so Dolan, Voraussetzungen für eine Sensibilisierung des Hörens geschaffen, auf deren Grundlage sich das in den letzten Jahrzehnten aufblühende interdisziplinäre Feld der Timbre Studies habe etablieren können.

Jack Adler-McKean zeigt in einer detail- und materialreichen Fallstudie, wie kompliziert, aber auch produktiv instrumentengeschichtliche Forschung heute sein kann, wenn sie Werkanalyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung, Organologie und künstlerisch-praktische Forschung miteinander kombiniert. Es geht in seinem Kapitel um das tiefste Instrument der Blechbläserfamilie, die (Kontrabass-)Tuba, für die in verwirrender Terminologie seit dem 19. Jahrhundert ganz unterschiedliche Instrumententypen unterschiedlicher Herkunft infrage kamen. Die Instrumente, auf denen Mahlers teilweise exponierte Tuba-Parts heute gespielt werden, stammen nicht von der (Wiener) Tuba ab, die Mahler kennengelernt haben dürfte, sondern vielmehr von Instrumenten, die zu Mahlers Zeit als Bombardons bekannt waren und von Militär- und Marschkapellen bevorzugt wurden. Eine historisch informierte Aufführungspraxis ist hier gefordert, mit verschiedenen Instrumententypen zu experimentieren, um die Deutlichkeit von Mahlers Tubaklängen zu gewährleisten.

Klaus Aringer bestimmt die chorische Hornbehandlung als einen wichtigen Schlüssel zu Mahlers Klang: Die gezielte Mehrfachbesetzung mit bis zu sechs, sieben und acht Hörnern, satztechnisch als Unisono, Oktavierung oder mehrstimmiger Satz realisiert, erzeugt ein homogenes, formtragendes Gruppentimbre, das die Möglichkeiten der monumentalen Anlage mit jenen einer differenzierten Klangfarbengestaltung verbindet. Herleitungen aus Werken von Franz Schubert, Anton Bruckner und Richard Strauss, die Technik des Ventilhorns, militärische *Ripieno*-Traditionen und *Colla-parte*-Praktiken werden anhand von zentralen Werkstellen aus der Ersten bis Fünften und der Achten Symphonie veranschaulicht. Besonders innovativ ist nicht zuletzt die Verwandlung des Horns vom individuellen Soloinstrument zum „Gruppensolo“ als strukturelles Mittel der Deutlichkeit und räumlichen Schichtung.

Dimitrios Katharopoulos untersucht Mahlers Klangdramaturgie als systematische Kopplung von Instrumentation und Form, begründet durch eine neuartige Kategorisierung von Instrumentationstechniken und die im MMD-Projekt erstellten formalen Segmentierungsanalysen. Ambitus und Disposition dienen als Basisparameter, ergänzt durch die dreistufige Systematik von solistischen Strukturen, Strukturklang (kammermusikalisch/orchestral/tutti-artig) und Tutti (durchbrochen/vollständig) sowie Mischtypen der Besetzungsbalance (Holz/Blech/Streicher). Anhand von Fallstudien, unter anderem zu den Kopfsätzen der Zweiten, Siebten und Neunten Symphonie, zeigt Katharopoulos, wie Mahler formale Abschnitte häufig durch eine übergeordnete Instrumentationskategorie zusammenfasst, zugleich aber mit einer „Instrumentation über den Taktstrich“, dynamischem Wechsel der Mischtypen und prozessualen Mechanismen von Wucherung und Reduktion eine kontinuierlich fließende Klangorganisation schafft, deren innere Pluralität sich im Spätwerk noch verstärkt.

Der Anknüpfungspunkt von Fredrica Roos' Kapitel ist Mahlers gegenüber Natalie Bauer-Lechner und später auch gegenüber Jean Sibelius geäußerte Überzeugung, die Komposition einer Symphonie sei für ihn der Aufbau einer Welt. Roos nimmt die Aussage beim Wort und entwickelt, an ihre Dissertation anknüpfend, einen Ansatz, der die Instrumentationsanalyse mit der „possible worlds theory“ aus der neueren Erzählforschung verbindet. Die lange geführte Diskussion über explizite oder implizite Programme von Mahlers Symphonien, über die Affinität seiner symphonischen Sprache zur Prosa des Romans, erfährt dabei insofern eine postmoderne Wendung, als es Roos nicht um von Mahler intendierte oder für zeitgenössische Rezipient:innen naheliegende fiktive Welten (in Form von Musik) geht, sondern um die Pluralität möglicher Welten, die heutige Hörer:innen in Mahlers Symphonien erleben können. Die Klangfarbe wird dabei zur in zweifacher Hinsicht entscheidenden Schnittstelle: einerseits mit ihrer auf nichtmusikalische Klangwelten verweisenden mimetischen Qualität, andererseits, indem Instrumente durch farbliche Individualisierung zu Quasi-Protagonisten werden können. Auch wenn Roos diesen Punkt nur unterschwellig macht, ist ihr Kapitel doch auch ein Beitrag zum Verständnis gegenwärtiger Hörweisen einer Generation, die Mahlers Werke nicht mehr vor dem Hintergrund des Bildungsstandes des 19. Jahrhunderts rezipiert, sondern sich an Immersionserfahrungen von Film, Streamingserie oder Computerspiel orientiert.

Sam Reenan unternimmt den Versuch, Ansätze der aktuellen Gender und Queer Studies mit der Analyse von Mahlers Orchestration zu verbinden. Die in der Mahler-Literatur ausgiebig diskutierten biografischen Aspekte von Mahlers Sexualität und sexueller Identität thematisiert Reenan dabei einleitend mit dem Ziel ihrer analytischen Konkretion. „Von der Schönheit“ aus dem *Lied von der Erde* dient ihm als naheliegender Ausgangspunkt für die

Erkundung möglicher Verbindungslinien zwischen einer bestimmten Klangfarbensensibilität und kulturell vermittelten Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Reenans Analyse legt nahe, dass Mahlers Klang, nach Gender-Kategorien gehört, die konventionelle Binarität der Geschlechter sowohl bestätigt als auch unterläuft. Sein Kapitel schließt dann allerdings mit der These, dass diese latente Offenheit für fluide Formen der Geschlechtlichkeit in Arnold Schönbergs und Rainer Riehns Kammermusikbearbeitung des *Lied von der Erde* tendenziell neutralisiert wird.

Federico Celestini widmet sich der auch in anderen Kapiteln, etwa bei Emily Dolan und Anne Holzmüller, angesprochenen Exzeptionalität von Instrumentation und Klangfarbengebrauch bei Mahler als zentralem künstlerischem Ausdrucksmittel. An Roland Barthes' Überlegungen zur Stimme sowie an Theorien des Grotesken anschließend unterscheidet Celestini drei von Mahler genutzte Möglichkeiten oder Modi, den symphonischen Normalklang mit den Mitteln der Instrumentation und dem performativen Einsatz der Instrumente über sich hinauszutreiben und sich so der symphonischen ‚Domestizierung‘ zu verweigern: (1) den Modus der Phantasmagorie, in dem sich Mahlers Klang natürlichen Soundscapes anzunähern scheint; (2) den Modus der Verfremdung, bei dem Mahler sich in die von der Romantik bis zur Avantgarde nachvollziehbare Folge derer einreihet, die dem Ideal des Schönklangs die ästhetische Faszination für Lärm und Geräusch, dem klassischen Idealkörper den grotesken Körper vorziehen; (3) den Modus eines brillanten, glänzenden Gesamtklangs, eines Mehr an instrumentaler Strahlkraft. Alle drei Modi sieht Celestini bereits in Mahlers Erster Symphonie deutlich ausgeprägt.

Die zweite Gruppe von Kapiteln begreift Klang als Produkt von Mahlers spezifischer Schaffensweise und fragt danach, was sich mit den Mitteln der Philologie und der genetischen Kritik über die Entstehung der Mahler'schen Klangwelten lernen lässt.

Nikolaus Urbanek beginnt mit einer grundlegenden Reflexion über das Verhältnis von Klang und Philologie, die er fachgeschichtlich aus der Opposition zweier aufeinander folgender musikwissenschaftlicher Paradigmen herleitet: einem am musikalischen Notentext und seiner Analyse orientierten Paradigma, das dazu tendierte, Aspekte des Klangs zu vernachlässigen, und dem sich seit den 1990er-Jahren durchsetzenden Paradigma nach dem „performative turn“, für das Klang zu einem zentralen Thema wird, wenn auch eben in seiner performativen Dimension. Philologisch steht Mahlers Klang, wie Urbanek zeigt, auf ebenso interessante wie herausfordernde Weise zwischen diesen zwei Paradigmen. Mahlers Werke bleiben typischerweise „work in progress“, die Grenzen zwischen Komposition und aufführungspraktischen Revisionen, in denen es überwiegend um klangliche Details geht, sind bei ihm fließend. Urbanek endet mit der an die Mahler-Philologie gerichteten Frage, ob die editorische Orientierung an Textstadien „letzter Hand“ nicht textgenetischen Editionsprinzipien weichen sollte, die die Beweglichkeit des Notentextes und des in ihm festgehaltenen Klangs dokumentieren.

Anna Ficarella schließt hieran mit einer Detailuntersuchung einer Passage aus dem ersten Satz der Fünften Symphonie an. Auf frühere Studien aufbauend kann sie zeigen, wie sich klangliche Ideen bei Mahler erst im Zusammenspiel von Komposition, Probenarbeit und Aufführungspraxis konkretisieren. Die erhaltenen werkgenetischen Quellen lassen im Fall der ausgewählten Passage aus dem „Trio II“ des ersten Satzes der Fünften eine kleinteilige Rekonstruktion dieses arbeitsteiligen Prozesses zu. Ähnlich wie Urbanek gelangt Ficarella

zu dem Schluss, dass Mahlers Arbeit am Klang die klare Trennung von primären und sekundären Parametern und darauf aufbauend primären und sekundären Textschichten unterläuft. Methoden und Begrifflichkeiten einer an Werken Beethovens oder Schumanns entwickelten genetischen Textkritik bedürften bei Mahler einer Anpassung.

Peter Revers' Kapitel bildet eine Brücke zur folgenden Sektion des Bandes zur Interpretationsforschung. Der Autor zeigt, wie Mahler am Ende seiner Achten Symphonie den „Chorus mysticus“ aus Goethes *Faust II* durch späte Revisionen entscheidend neu fokussiert: Zwischen Autograph und Erstausgabe sind diverse eingreifende Änderungen zu beobachten, durch welche die Textdramaturgie zugunsten des „Ewig-Weiblichen“ geschärft wird. Auf dieser philologischen Grundlage analysiert das Kapitel mit Datenbezug zum MMD-Korpus die Tempodisposition am Beginn des „Chorus mysticus“: ältere Aufnahmen (Adrian Boult, Dimitri Mitropoulos) zeigen relativ konsistente, maßvolle Steigerungen, während seit den 1960er-Jahren teils markante Beschleunigungen (z. B. Leonard Bernstein, später u. a. Neeme Järvi) auftreten. Mahlers Achte wird so als Grenzfall vokalsymphonischer Theatralität verständlich, in der Text, Tempo und Klangregie in die formale Schlussteigerung integriert sind, was im Verlauf der Interpretationsgeschichte in teilweise drastisch divergierender Weise umgesetzt wurde.

Um solche Vergewärtigungen von Mahlers Klang in Aufführungen geht es der dritten Gruppe von Kapiteln. Sie suchen Orientierungspunkte und methodische Werkzeuge für das riesige und dynamisch wachsende Forschungsgebiet der Interpretationspraxis und -geschichte mit Blick auf die mittlerweile mehr als ein Jahrhundert umfassende Aufführungs- und Aufnahme-geschichte von Mahlers Werken.

Christian Utz thematisiert anhand des Kopfsatzes der Siebten Symphonie die Verbindung von Zeit und Klang mit engem Bezug auf Daten des MMD-Projekts, gestützt auf ein Korpus von 95 Tonaufnahmen und annotierte Dirigierpartituren (Mengelberg, Scherchen, Swarowsky, Bernstein, Abbado). Im Zentrum stehen die Beziehungen der Adagio- und Allegro-Tempoebenen und ihre makroformalen Konsequenzen, die ritornell-artige Anlage und ihre Tempoarchitektur sowie die Proportionen zwischen den drei thematischen Gruppen. Die extremen Lesarten Hermann Scherchens und Otto Klemperers dienen dabei als Kontrastfolie, wobei die Stabilität des Haupttempos (etwa bei Michael Gielen und Jonathan Nott) bzw. dessen Variabilität im Dienste einer sich steigernden Gesamtdramaturgie (etwa bei Leonard Bernstein, Mariss Jansons oder Simon Rattle), mit vielfältigen Mischungen und Zwischenstufen, einander gegenübergestellt werden. Editionsgeschichtliche Ambiguität wird in die korpusbasierten Tempodaten rückgebunden und als Schlüssel zur historisch gewandelten Klanggestalt der Aufführungen gelesen. Utz' Konzept der „performativen Form“ akzentuiert die enge Interdependenz von Zeit, Form und Klang als klingende Ausprägung von Mahlers „performativem Komponieren“.

Julian Caskel richtet den Blick auf die feingliedrige Grammatik der Dynamikgestaltung, die aufgrund ihrer schweren Systematisierbarkeit von der Interpretationsforschung oft nur peripher berührt wird. Er versteht die dynamische Kontrastverschärfung bei Mahler als eigenständiges kontrapunktisches Mittel und verbindet kompositions- und interpretationsanalytische Perspektiven, indem er die basale Schicht standardisierter Dynamikzeichen quantitativ auswertet und mit Tonträgerbefunden rückkoppelt. Ergänzend belegen „Expert Ear“-Klassifikationen und Sonic-Visualiser-Messungen an einer Referenzstelle aus

dem zweiten Satz der Ersten Symphonie sowohl Realisierungsfortschritte seit ca. 1970 als auch methodische und philologische Grenzen, die durch Tonträgerartefakte oder editions-geschichtliche Probleme bedingt sein können. Das Kapitel schärft so das Bewusstsein für die Rolle dynamischer Parameter als Träger von Form, Semantik und Klangfarbe – und verortet Mahler als einen Komponisten, der dynamischen Kontrast als performativ zu realisierende Klangstruktur versteht.

Anna Stoll Knecht rekonstruiert Mahlers Klang über die Wagner'sche Interpretationslehre und die Gesangspraxis in der frühen Zeit der Bayreuther Festspiele unter der Intendanz Cosima Wagners. Richard Wagners Melos-Begriff (Singen des Orchesters, Deutlichkeit des Vortrags, Tempomodifikation) und sein Gegenprinzip für Sänger („nicht singen“, sondern atmen, artikulieren, darstellen) bilden dabei den theoretischen Rahmen. Cosima Wagner kodifizierte diese Prinzipien im „Bayreuther Stil“ (Priorität der Diktion, teilweise sprechnahe Deklamation, langsame Tempi), dessen Einheitlichkeit die Autorin anhand früherer Aufnahmen (darunter Theodor Bertram und Leopold Demuth) differenziert und als variantenreiches Spektrum zwischen Bayreuth und Wien neu bestimmt. Im Zentrum des letzten Abschnitts steht die dokumentierte Zusammenarbeit zwischen Gustav Mahler und Cosima Wagner und die Gemeinsamkeit beider hinsichtlich Atem, Diktion und Gestik sowie das Festhalten der melodischen Linie als Konnex von Text und Melos. Das Kapitel veranschaulicht, wie Gesangsprinzipien der Wagner-Tradition in Mahlers vokale und orchestrale Probenarbeit eingingen und seine (auch orchestrale) Klangvorstellung mitformten.

Lóránt Péteri schließlich zeigt Mahlers 1909 zusammengestellte „Bach-Suite“ als bewusst hybrides Klanglabor zwischen großem Orchesterklang und historisierender Praxis: Mahler dirigierte die zahlreichen Aufführungen der Suite vom „Bach-Klavier“ aus, einem von Steinway um 1906 aus einem Stutzflügel entwickelten, cembaloähnlich klingenden Instrument, das Mahler für die Gestaltung des Continuo parts einsetzte. Im Wettstreit der New Yorker Orchester um 1910 wurde die Suite zum Erfolgsstück, das Bach zugleich popularisierte und über die Satzfolge in die Nähe symphonischer Dramaturgie mit gezielter Brahms-Nähe überführte. Philologisch präzise zeigt Péteri, wie Mahler praktische Ausgaben als Folie nutzte und durch Eingriffe in Besetzung, Satzordnung, Dynamik und Continuo eine eigenständige „Klangrede“ hervorbrachte.

Schließlich widmet sich die vierte Gruppe von Kapiteln der Mediatisierung von Mahlers Klang mit Fokus auf medien- und hörgeschichtliche Perspektiven. Anne Holzmüller analysiert Facetten einer Alltagsphänomenologie des Hörens, ausgehend von der Beobachtung, dass im gegenwärtigen Hören nicht nur das frühe Unverständnis gegenüber der Neuartigkeit von Mahlers Klang verschwunden sei, sondern dass möglicherweise auch ein distanziert-meta-isierender Hörmodus, wie er für die modern-postmoderne Mahler-Rezeption seit 1960 charakteristisch war, an Bedeutung verloren hat. Die Frage nach der „rätselhaften Popularität“ (Carl Dahlhaus) Mahlers lenkt den Blick bei Holzmüller auf gegenwärtige Medienformate und -praktiken wie die Experimente des Mahler Chamber Orchestra mit Head-Mounted Displays und VR-Brillen, die auf ein immersives Raumklangerlebnis zielen. Solche Experimente bleiben, so Holzmüller, allerdings in sich widersprüchlich, weil hier Konflikte auftreten zwischen einem real-räumlichen Klang-Mix und Mahlers zwar effektiv auf Räumlichkeit zielenden, aber trotz gelegentlicher Ferninstrumente grundsätzlich „flach“ bleibenden, vom Podium frontal abstrahlenden Orchesterklang.

Ganz ähnlich, und doch auch anders akzentuiert, beantwortet Minoru Shimizu die Frage, warum Mahlers hochgradig differenzierte musikalische Klangorganisation weder bei einem technikaffinen, audiophilen Dirigenten wie Leopold Stokowski noch in den Diskussionsforen der in Japan weit verbreiteten audiophilen Schallplattenkultur auf Resonanz in einem Umfang gestoßen ist, den man aufgrund der Sensibilitäten und Präferenzen annehmen möchte. Shimizu vermutet, dass eben diese Nähe Mahler für audiophile Dirigenten und Schallplattenhörer:innen uninteressant gemacht habe. Eine Musik, deren Klang die zeitgenössische Reproduktionstechnologie bereits in sich aufgenommen hat, gibt für die Demonstration oder den Genuss von Audiotechnologie paradoxerweise weniger her als eine vergleichsweise technikneutrale Musik. Mahlers Verhältnis zur zeitgenössischen Audiotechnologie deutet Shimizu an Jean Baudrillard anschließend eher pessimistisch. Vergleichbar mit Edouard Manets Affinität zur sich durchsetzenden Fotografie zeige seine Musik den Beginn des Niedergangs ihrer Kunstform an. Optimistischer als Shimizu thematisiert Holzmüller die auch von Roos adressierte neue Erlebnisorientierung, die die Voraussetzung dafür bildet, Mahlers Klang als Ausgangspunkt sowohl für das Streben nach immersiven Klangerfahrungen als auch für die in Plattformen wie TikTok vielfach dokumentierten „Alltagsektasen“ aufzufassen. In der Diagnose bezieht Holzmüller die Positivität der individualisierten Mahler-Erlebnisse, die die gegenwärtige Konsumentenelektronik ermöglicht, aber auch auf die Ernüchterung angesichts der prosaischen Wirklichkeit, von der solche mediatisierten Erfahrungen nur punktuell und nur scheinbar befreien. Solche Praktiken sind freilich dennoch ein Zeichen dafür, dass Mahlers Musik auch im Zeitalter der Social-Media-Plattformen noch gültige Ausdrucksformen für das „entbettete“ Individuum der Moderne bereithält.

Edwin Li diskutiert einen Fall kultureller Aneignung von Mahlers Klang, der nur auf den ersten Blick verbindungslos neben dem individualistischen Mahler-Hören steht, mit dem Holzmüllers Kapitel schließt: die Idee einer Rückübersetzung der dem *Lied von der Erde* zugrunde liegenden Dichtungen ins Kantonesische und die Probleme ihrer klanglichen Realisierung. Daniel Ng Yat-chius Einrichtung des *Lied* aus dem Jahr 2004 versteht Mahlers originale Musik mit einem kantonesischen Neuarrangement der originalen Lyrik aus der Tang-Dynastie und produziert so einen kulturellen Hybrid, der vor dem Hintergrund aktueller identitätspolitischer Debatten interessante Deutungsmöglichkeiten zulässt. Li spricht von einem „Mishearing“, das gerade nicht erfülle, was man von einer Übersetzung erwarten würde – den Inhalt der von Mahler vertonten Lyrik einem Hong Konger Publikum verstehbar zu machen. Genau dies lege jedoch eine postkoloniale Lesart nahe. Ngs Experiment wird so als Sichtbarmachen der kulturellen Asymmetrien aus der Entstehungszeit von Mahlers Komposition verständlich, als Statement, das angesichts der globalen Asymmetrien der Gegenwart durchaus ambivalent erscheint.

Robert Samuels schließlich geht den Hörerfahrungen des jungen Benjamin Britten mit Mahlers Musik nach. Anhand einer Fülle von Archivmaterial kann Samuels zeigen, wie bedeutend der Einfluss von Werken wie der Vierten Symphonie bereits für den jungen Britten war und dass Mahlers Einfluss auf Britten medial auf durchaus unterschiedliche Weise vermittelt war. Während Konzertbesuche und Partitürkäufe zweifellos prägend waren, kommt Samuels zu dem Schluss, dass es vor allem Grammophonaufnahmen, etwa von den *Kindertotenliedern* oder dem *Lied von der Erde*, waren, die Spuren in Brittens musikalischer Imagination hinterlassen haben. Die Benutzungsspuren an Brittens Exemplaren sind noch heute nachvollziehbar.

Samuels' Kapitel schließt mit analytischen Beobachtungen zur daraufbeziehbaren kompositorischen Rezeption im Liederzyklus *Our Hunting Fathers* und in der Oper *Peter Grimes*.

★ ★ ★

Insgesamt fünf Kapitel dieses Bandes enthalten Audio- und Videobeispiele, die über die genannte MMD-Zenodo-Community (<https://zenodo.org/communities/mahler-symphonies>) und an der jeweiligen Stelle im Kapitel mit DOI-Permalink (auch via QR-Code) aufrufbar sind. Dasselbe gilt für die zusätzlichen Forschungsdaten im Kapitel von Julian Caskel. Das Buch erscheint im Open Access und einer kleinen Printauflage. Es bildet den ersten Band der neu begründeten Reihe „Mahler Dimensionen: Neue Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft und des Gustav Mahler Research Centre Toblach“ (<https://www.gustav-mahler.org/forschung/mahler-dimensionen>), herausgegeben von Federico Celestini und Christian Utz. Der Band knüpft also nach mehreren Jahrzehnten an jene Bücher an, die in der Reihe „Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft“ erschienen, darunter Herta Blaukopf grundlegende Mahler-Briefausgaben.

Wir bedanken uns bei allen Autorinnen und Autoren für die Geduld bei der redaktionellen Arbeit, bei den insgesamt vier anonymen Gutachter:innen für ihre konstruktiven Vorschläge zur Optimierung der Texte und bei den Lektor:innen Marion Linhardt und Gabriel Jones für ihre höchst kompetente und effiziente Mitarbeit. Dem Hollitzer Verlag (Michael Hüttler, Inge Jasch) und dem Grafiker (Gabriel Fischer) danken wir für die angenehme Zusammenarbeit und die professionelle Betreuung. Thomas Peattie und Milijana Pavlović, Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats der Reihe „Mahler Dimensionen“, möchten wir für die Hilfe bei der Auswahl der Gutachter:innen vielmals danken. Großer Dank gebührt auch Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari für die Mitarbeit an der Redaktion von Texten, Register, Abbildungen und Notenbeispielen. Dem Gustav Mahler Research Centre (Federico Celestini, Milijana Pavlović) und der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft danken wir für die fachliche und institutionelle Unterstützung der mit dem Band verbundenen Forschungen und Aktivitäten. Dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF danken wir für die großzügige finanzielle Unterstützung des Bandes im Rahmen des Programms „Buchpublikationen“ und der Kunstuniversität Graz und der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn für die finanzielle Unterstützung des Symposiums.

Bonn und Graz im Mai 2026



Janz, Tobias, und Christian Utz. 2026. „Einleitung.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 11–20. Wien: Hollitzer Verlag.

→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_01